

CUATRO MESAS Y UN RELATO SECUENCIAL

SUSANA PÉREZ TORT

Introducción

El valor universal de una obra coyuntural

Toda obra de arte es hija de su tiempo, hija de la sociedad que la vio nacer. También lo es de la individualidad del artista que, integrando el paradigma de su hora, dará a su creación, también, el carácter singular propio de su identidad personal.

La obra de arte guarda siempre una relación –por afirmación o negación– con el espíritu de su tiempo. Como un texto podemos leer la producción artística de un momento o lugar y seguir el curso de la historia de los pueblos, como la de los individuos que lo conforman. Reflejará en su azogue, por presencia o por ausencia, creencias, ideas, gustos, valores, experiencias. La obra de arte puede servirnos para comprender un tiempo en particular, pero suele, aún anclando en una instancia o persona singular, trascender la frontera de lo epocal, y expresarse en un presente eterno.

Toda obra es hija de su tiempo y como tal puede servirnos para construir no solamente una historia de las artes, sino rescatar su valor de documento histórico que nos permitirá conocer a un personaje, un paisaje, un hecho, un lugar. En un tiempo en cual no había, como hoy, medios de comunicación masiva que registran el pulso de nuestros grandes o pequeños hechos, la obra de arte suma, como un documento más, una herramienta fundamental para construir la memoria del pasado.

Hay pinturas que registraron hechos coyunturales cuyo interés podría no haber trascendido las fronteras de su tiempo y lugar, pero que, más allá del mero personaje o lo que narran, se instalan en la historia con un valor estético universal, capaces de perforar la coyuntura.

Dos ejemplos pueden servirnos para ilustrar la capacidad del arte de transponer los márgenes del anclaje histórico: "La lección de anatomía del Profesor Tulp", Rembrandt, 1632. Mauritshuis, La Haya, y "Marat", Louis David, 1793. Musees Royaux des Beaux-Arts de

Belgique. Estas dos telas, que admiramos hoy como documentos que expresan temas insoslayables de la existencia como pueden ser: la ciencia, el saber empírico, la vida y la muerte, el saber crítico, la Ilustración, la Revolución, la traición, el crimen, la inocencia, la culpa, en fin el alma humana, nacieron sin embargo como pinturas que tenían como fin dejar constancia de un hecho coyuntural

I. La mesa de la ciencia y del empirismo

La lección de anatomía que ofreció el Profesor Tulp, tuvo lugar en una Holanda ilustrada y moderna, en la que la ciencia ocupaba, como en otras latitudes de Europa, un lugar fundamental. El empirismo era hijo de la modernidad y como tal quiso ser el tema principal de la obra que le fue encargada a Rembrandt. Por otro lado, es la misma



La lección de Anatomía del Profesor Tulp. Rembrandt 1632. Mauritshuis. La Haya.

Holanda en la que los gremios juegan un importante rol en la sociedad y en la economía de aquel país del norte. El gremio de cirujanos encargó, a quien en ese momento era un artista de renombre, una pintura que registrara la lección pública de anatomía en la que el anatomista Nicolaes Pieterszoon Tulp, disecciona el cuerpo de un reo condenado y muerto recientemente. Ante la contemplación de los profesores que asisten a la lección del profesor Tulp, varios sujetos son los que cobran preeminencia, más allá de la anécdota coyuntural que dio vida a la obra: el empirismo de la ciencia moderna, la vida confrontada con la muerte, el alma y su calidad inmaterial frente a la materialidad del cuerpo muerto.

¿Quién puede abstenerse de urdir una reflexión sobre el destino de todo cuerpo muerto; sobre la materialidad a la que se ve reducido una vez muerto todo hombre y más genéricamente, sobre la vida y la muerte?. La obra de La Haya, fue el producto de un encargo tan accidental y coyuntural como fue aquella olvidable lección de un profesor de anatomía en un medio en el que la tecnología de la imagen no permitía otra forma para documentarla. ¿Importa el más o menos fiel relato de cómo fue aquella pública lección? ¿Importa hoy el parecido que el personaje pintado pueda tener con el retratado? ¿Importa distinguir quienes son los que asisten a la clase magistral, o rastrear acaso el crimen cometido por el reo cuyo cuerpo es diseccionado? Sabemos que la respuesta es negativa.

La ejemplaridad de la obra de arte trasciende el hecho coyuntural del marco en el que se creó.

II. La mesa del escritor



"Marat".. Louis David. 1793. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica

"Marat", por Louis David describe, con la maestría que sólo un gran artista podía imprimirle a un tema semejante, el asesinato de Marat, periodista y pensador político amigo de Robespierre, en el marco de las horas que siguieron a la Revolución Francesa. Marat, el jacobino que fuera diputado de la convención, editor y orador, era amigo a su vez del artista. La sorpresiva muerte de Marat, en manos de su asesina Charlotte Corday, arrancó a Louis David del rigor neoclásico y de la distancia que solía tomar de los temas que representaba. Realizó la pintura a poco de cometido el crimen, mezclando con los pigmentos la emoción viva de la muerte de su amigo. La pintura encargada por la Convención dejó preso a David en este cuadro, seguramente la mejor de sus pinturas. El pintor neoclásico no pudo ni quiso soslayar el sentimiento, esa muerte tocó su corazón. Marat fue uno de los actores del proceso revolucionario francés, uno más de los que murieron en las horas del terror. La historia narra cómo la joven realista Charlotte Corday, logró entrar al departamento de la víctima para cometer el crimen político. David lo representa en su bañera mientras escribe sobre la improvisada mesa en la que escribía un petitorio. El editor padecía una enfermedad cutánea por lo que pasaba largas horas sumergido en el agua, trabajando y escribiendo. En ese acto fue muerto y así lo narró su amigo Louis David. El día anterior el artista había estado en el escenario de lo que sería la

obra, por lo que su puntual pincel pudo recordar y reproducir cada detalle de la casa. El encargo de la Convención formó parte de los homenajes fúnebres para el patriota muerto, a quien David plasmaría en una actitud que parece una cita de un descendimiento de la cruz. Su Marat parece más un Cristo que un político muerto. El análisis del "Cristo muerto sostenido por un ángel" de Antonello

da Messina del Museo del Prado, tiene un singular paralelo formal y conceptual con la pintura del neoclásico francés. El artista siembra a la pintura signos que acotan la personalidad de Marat, así como nos brinda escrito el nombre de su asesina. La obra de David, sin



Izquierda: Marat, David. Derecha: Cristo sostenido por un ángel, Antonello da Messina, Museo del Prado

embargo, es una obra de arte universal que nos hace ver a través de esta muerte, cada muerte perpetrada. Nos hace vivir el sentimiento de inocencia, sentir el fanatismo político capaz de matar por una idea a sangre fría. Nos hace vivir el final de toda vida interrumpida por un acto criminal, como también la subjetividad de toda ideología. Otra vez, es la vida y es la muerte lo que narra este Marat del Museo Real de Bruselas, tanto como su copia del Museo del Louvre.

Marat, como intelectual de una época ilustrada, murió escribiendo un petitorio, otra escena que se desarrolla en torno a una mesa, en este caso de trabajo.

La obra de arte, si es tal y no una mera crónica de un hecho pasajero y contingente, logra perforar las barreras de su tiempo y expresarse en un presente que no termina nunca.

"Sin pan y sin trabajo"

III. La mesa sin pan

La Argentina de los años ochenta, del siglo XIX, vivió el despliegue de los ideales liberales con un público burgués que crecía y consumía bienes culturales. En el año



Sin pan y sin trabajo. Ernesto de la Cárcova..1894. Museo Nacional de Bellas Artes.

noventa ese sueño se derrumba y se abre para el país una aguda crisis económica e institucional. Asistiendo al panorama de la realidad nacional reciente, el fenómeno parece repetirse. En la década del noventa, pero de un siglo después, se derrumba una nueva política liberal desarrollada en los últimos años del siglo XX.

En la década del ochenta del siglo XIX, una serie de instituciones permitieron la difusión y estímulo de los artistas nacionales, el Ateneo fue uno de ellos. En 1894, en la segunda edición del Salón Ateneo, una obra de Ernesto de la Cárcova fue la revelación del año. Según el diario "La Nación", toda la atención se circunscribió a un solo cuadro: "Sin pan y sin trabajo". En otro diario, La Tribuna, se podía leer un comentario que podría haber sido impreso en la prensa de hoy: rezaba que la pintura era peligrosa "por la filosofía que abarca y que se destaca con tanto mayor vigor cuanto que plantea el problema cuya solución algunos pretenden encontrar por los medios más violentos". Más allá de la vigencia del marco en el que "Sin pan y sin trabajo" fue expuesto en Argentina, y de la coincidencia del relato de la obra con la realidad social nacional de aquella hora, sabemos que no pintaba la realidad argentina. Realizada en Roma, de la Cárcova la terminó a fines del noventa y tres en Buenos Aires, recién llegado de París.

Si los titulares de la prensa de 1894 coinciden singularmente con los de nuestros atribulados días, asistimos al hecho de que lo que narra la pintura podría responder a motivaciones de hoy, no necesariamente circunscriptas a nuestra realidad social, podría esta escena desarrollarse en cualquier otra latitud.

Los actores del cuadro son, una madre con su hijo hambriento, un hombre sin trabajo y una mesa sin pan. Pero son también actores del cuadro, la crispación y tensión de quien no puede trabajar; la esperanzada mirada tendida hacia la ventana; la vista puesta en la esperanza de una solución; el encono de un puño apretado de quien no puede empuñar las herramientas de trabajo. Ociosas sobre una mesa vacía su útiles/inútiles ocupan un primer plano, como un personaje más del relato, tanto como lo es la mesa vacía. Padre, el hombre vela por un hijo y una madre famélicos. La mujer asiste impotente a la escena, pero actúa con su lánguida mirada. La oscuridad, el vidrio ausente en la ventana, y una mesa en la que falta el pan, son los actores con los que podemos ver el rostro de la indignidad con que viste al hombre la falta de trabajo. El piquete a la distancia, que impide que los operarios vuelvan al trabajo, también le contagia un increíble mimetismo con nuestra realidad social.

IV. Una mesa con papas

"Sin pan y sin trabajo" pintada un siglo atrás podría ser un anacronismo, hablarnos de un pasado remoto en el que faltaba el trabajo y faltaba el pan, podría no ser más que una tela con sesgos naturalistas, anecdótica y anclada en el ayer. Esta pintura nos recuerda "Los comedores de patatas", pintado en 1885 por Vincent Van Gogh, del Museo Nacional Van Gogh.



Comedores de patatas. Vincet Van Gogh. Museo Nacional Van Gogh. Amsterdam.

En esta obra temprana del artista holandés hay también una mesa, y en esa mesa hay pan. Comen papas, el más elemental de los alimentos de la mesa de los pobres.

En lo que pareciera hoy ser una cita, podemos ver cómo la marginalidad no conoce de fronteras, no es prenda exclusiva de nuestra nación o sociedad.

No es un hombre y una mujer sometidos al hambre coyuntural al que la Revolución Industrial y la renovación del medio laboral sumieron en la pobreza, no es Roma ni es Buenos Aires, es la impotencia del hombre, cuya identidad de homo habilis, cuya identidad de homo faber, acompañan a las del homo sapiens. El trabajo es parte de la identidad humana, y la falta de trabajo no despoja al hombre de su poder económico, lo despoja de su identidad. Es eso lo que narra esa mesa, en la que falta el pan.

V. La mesa ausente

"Desocupados"

"Desocupados" de Antonio Berni, relata un asunto semejante en un idioma diferente, el de la vanguardia. Con la trilogía de realismo crítico de este artista de los años treinta – "Desocupados", "Manifestación" y "Chacareros" –, Berni denuncia la situación social de la



Desocupados, Antonio Berni. 1934. Colección Paticular

Argentina que encontró a su regreso de París. Sella su abandono de la pintura surrealista para abrazar la problemática real que su mirada crítica no podía soslayar. Pintada en Buenos Aires en 1934, el "lienzo" temple sobre una rústica arpillera y de dimensiones parangonables con las de un mural móvil, vuelve sobre el mismo tema que dejara entre puntos suspensivos Ernesto de la Cárcova. La imagen que plasma Berni –y en la que se

incluye como un autorretrato— parece ser la continuación, no estética sino temática de la naturalista celebrada en el Salón del Ateneo. Aquí las herramientas ya no están, el trabajo tampoco está y tampoco está el encono, la bronca o la esperanza. Pasivo y adormecido, el hombre espera. ¿Para no despertar a la realidad?. Tan inertes como inermes, los desocupados de Berni aguardan pasivos un destino que tardará en llegar.

Si hubo lugar histórico y una coyuntura que hiciera posible la celebración de “Sin pan y sin trabajo” en el Ateneo (seguramente porque la obra se había pintado fuera del suelo nacional), en 1935 el Jurado del Salón Nacional rechazó la denuncia de Berni, “Desocupados”.

Fuerza y elocuencia en la contundencia de los primeros planos, amplificación de la imagen para que su presencia dañe la mirada, para que nos insulte la realidad, que no quiere solamente ser descripta. Heredando la solidez de Siqueiros y su brutal expresividad, Berni suma al arbitrio de los primeros planos, el estatismo y la plasticidad de los Primitivos Italianos. Hermanando la gracia de Piero de la Francesca a la fuerza del muralista mexicano, el pintor social desnuda ante el espectador, como visto por una lente que magnifica, el rostro de la resignación. No hay puños que denotan indignación, está la mansedumbre del que está vencido.

Del bloque compacto de hombres que conforman los personajes que tiene a su cargo narrarnos la tragedia— como si en vez de hombres fuesen cosas, carga, cuerpos, víctimas inertes, despojos de un campo de batalla – se individualiza a un personaje pensante y en una actitud no enhiesta pero diferente, ¿el propio Antonio Berni?, así como también aquí está presente una madre con un hijo en brazos. La desocupación como parte de la identidad de género, es más desgracia masculina que femenina, ya que es el hombre es el que históricamente lleva sobre sus espaldas y conciencia el mandato bíblico de llevar el pan a la mesa, y sin trabajo no hay pan.

No hay pintada una mesa en los desocupados de Berni, la mesa vacía los aguarda en casa.

“Analogía IV”

VI. La mesa de las oposiciones

El arte concreto, como el informalismo se instalaron en la estética del arte argentino, como lo hicieron en otras latitudes, no solamente dejaron atrás a la representación, dejaron tras de sí la intención de un relato. El "arte puro" -al que se refería Ortega y Gasset en 1925, cuando aludía a la deshumanización del arte- lo dejó prácticamente mudo, sin más habla que el de sus elementos formales.



Analogía IV. Víctor Grippo. 1972. Instalación

Ante el mutismo de la estética de algunas vanguardias, los grabadores de Boedo planteaban la necesidad de hacer un arte que fuera fácil de multiplicar para romper con la unicidad de la pintura de "élite", buscando al mismo tiempo que fuera "legible", funcional a la necesidad de un decir social. Siguiendo el modelo soviético había que soslayar a la abstracción para servir al pueblo. La abstracción pudo llevarse consigo el relato, pero la cultura posmoderna y el afán de comunicación renacieron de sus cenizas. De hecho las Instalaciones son hoy "relatos" con una carga semántica tan elocuente como la del pasado arte naturalista.

Analizar el arte de hoy en Argentina trae consigo el problema de la falta de perspectiva histórica que tenemos para poder comprender el acaecer de nuestra vida social. Como sostiene Carlos Basualdo^[1] el arte argentino tuvo "prácticamente vedada hasta muy recientemente toda posibilidad de reflexionar sobre su propio pasado, sobre su posición en el concierto del arte internacional y sobre sus características como producción realizada en un país periférico". A pesar de esa cercanía con las creaciones del arte nacional de reciente data, el legado de Víctor Grippo –artista emblemático que nos ha representado en Inglaterra, y en las prestigias Bienales de San Pablo, de Venecia, de La Habana y en la Documenta de Kassel– logró una síntesis del discurso social argentino en un lenguaje que, como el de su par Antonio Berni en los albores del siglo, transitó un discurso epocal de nuestra estética: la obra conceptual, la instalación.

Víctor Grippo inició su serie de Analogías en 1971 en el marco de la muestra "Arte de Sistemas" organizada por el CAYC (Centro de Arte y Comunicación). El actor que en su serie "Analogías" tiene a su cargo el relato social, ya no asume el perfil de una figura humana, sino la papa. La papa, alimento americano, señala a un mismo tiempo a la comida más elemental, como también a la confrontación de América con la Europa ilustrada. Llegó

la papa a Europa con el oro americano y con el tendido de un nuevo mapa geopolítico que cambió la faz del mundo conocido hasta el momento. "Papa", es una voz quechua que define al tubérculo, alimentación básica, oriunda de los Andes argentinos, chilenos y peruanos.

En la serie de instalaciones que denominó "Analogías", Grippo explora la capacidad discursiva de este pedestre tubérculo desplegando un espectro de conceptos que exceden los márgenes de este artículo.

En su "Analogía IV" de 1972, la mesa está dispuesta. No está vacía como la de "Sin pan y sin trabajo", ni tampoco está presente por su ausencia como en "Desocupados". La mesa está tendida, y en uno de los extremos, un plato ofrece, generoso, el alimento básico, la papa. Lejos del naturalismo de la mesa con papas de Van Gogh, en esta mesa la papa se carga de valor simbólico. Las papas (tres, trinidad, trilogía) se disponen sobre uno de los lados del mantel, en aquel que, blanco y de algodón, se muestran aptas para comer con los cubiertos que se disponen a cada lado del plato de cerámica blanca. En el lado opuesto, negro y de terciopelo, el plato de papas es de acrílico, como de acrílico transparente son los cubiertos y las papas, que son ficción, son glamoroso conjunto de artificio que se opone a la comestible sencillez de la papa extraída de la tierra americana y que alimenta.

En el catálogo de "Victor Grippo cercado por la luz" [2], el artista sostiene: " Algo ha sido devastado. Lo que queda entró en la salvación. Las hierbas ya no serán las mismas. Sonidos armónicos podrán ser escuchados y los pájaros indicarán el camino de la Vida – como siempre– pero sus cantos resonarán inteligibles para todos. La palabra dividir habrá sido olvidada".

Discurso elíptico, metáfora del pan, del alimento básico de toda mesa de argentina, como de cualquier latitud. La verdad y la mentira, el bien y el mal, el juego de opuestos, rico y pobre, marginalidad y opulencia, desarrollo y subdesarrollo, globalización y exclusión. Las distancias antagónicas entre un sector y otro de la sociedad están dispuestas sobre la mesa de las antagonías. La "Analogía IV" del artista de Junín, amplía mínima, simbólica, pura, racional pero sensible, conceptual, el ciclo abierto por "Sin pan y sin trabajo".

VII. La mesa de la vida y un horno de pan

En el nuevo formato de "arte no olfativo"[3] como denomina Octavio Paz a aquellas obras que hoy denominamos "Instalación", en una obra de 1972, el artista Víctor Grippo entabla un diálogo con aquel antológico "Sin pan y sin trabajo" de los argentinos y de los hombres de cualquier otra latitud. En una plaza pública de Buenos Aires construye un horno de barro –la más pedestre de las materias constructivas– y hornea pan para ofrecerlo a los paseantes. Ya no hay piquete, ni hay exclusión, ni hay puño cerrado, ni madre que no puede amamantar; ni aguardan los que sólo tienen su fuerza de trabajo, hay una mano generosa que urde con el trigo, con el agua y con el fuego, el pan.



Tabla. Víctor Grippo, 1978. Instalación

En 1978 Víctor Grippo construyó "Tabla", obra en la que el "único actor" es una mesa con su cajón abierto, y sobre el tablero y dentro del cajón, un texto. Intertextualidad del objeto en sí –la mesa– con su elocuencia formal y conceptual, y la letra grabada en la madera. Podemos leer: "aquí se partió el pan, cuando lo hubo, los niños hicieron los deberes, se lloró, se leyeron libros, se compartieron alegrías".

"Tabla" es la que concluye y cierra la parábola de las mesas y la parábola del pan, la que añora el hombre del puño crispado, la que no está para el desocupado, la que no nos muestra desigualdades ni falta de equidad, es la mesa en la que al fin se despliega la vida toda. El arte nos mostró, descriptivo, elíptico o metafórico el rostro de lo que hubo, de lo que no hubo y de lo que puede haber.

Las seis mesas que recorre esta historia, son ficción, artificio del artista, y cada una de ellas expresión "meramente" coyuntural. Sobre ellas se escribe, sin embargo, la historia de los hombres. Es esa la dimensión del arte, su capacidad de perforar la coyuntura y expresarse en el presente. De las seis mesas que recorre esta historia, cuatro son parte del arte de los argentinos, cuentan un jirón, lamentablemente presente en distintas horas de nuestra historia nacional.

Las mesas contaron la historia de un Hombre, capaz de construir el pensamiento crítico, ilustrado y racional, incapaz sin embargo de llevar a todas las mesas, las papas, el pan.

- [1] Carlos Basualdo. *Arte de Argentina*. The Museum of Modern Art Oxford 1994. Editado por David Elliott
- [2] Alvaro Castagnino, *Galería de Arte* 1989.
- [3] Octavio Paz. *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. Biblioteca Era. 1998. México D.F.

Bibliografía

- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. Biblioteca Era, 1998. México D.F.
- Burucúa, José Emilio (director), *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- López Anaya, Jorge. *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Editorial Emecé. Buenos Aires, 2003.
- Giunta Andrea y Pacheco Marcelo. *Cantos paralelos, La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. The University of Texas at Austin y Fondo Nacional de las Artes. 1999. University of Texas.
- Pacheco Marcelo. *Víctor Grippo. Un conceptualismo caliente. Arte de Argentina, Argentina 1920-1994*. The Museum of Modern Art Oxford. 1994.